DIXIT DOMINUS

GEORGE FRIDERIC HANDEL
ALESSANDRO SCARLATTI

CHOIR OF THE QUEEN'S COLLEGE, OXFORD
THE BROOK STREET BAND
OWEN REES

ELIN MANAHAN THOMAS · SALLY BRUCE-PAYNE
ESTHER BRAZIL · GUY CUTTING · MATTHEW BROOK

Alessandro Scarlatti 1660–1725

Dixit Dominus

1	I.	Dixit Dominus *(SATB soli & chorus)*	2’58
2	II.	Virgam virtutis tuæ *(S solo)*	2’32
3	III.	Tecum principium *(A solo)*	3’26
4	IV.	Juravit Dominus *(SATB soli & chorus)*	3’12
5	V.	Dominus a dextris tuis *(B solo)*	2’22
6	VI.	Judicabit in nationibus *(SA soli & chorus)*	2’08
7	VII.	De torrente *(SA soli)*	3’06
8	VIII.	Gloria Patri *(SATB soli & chorus)*	4’27

Concerto no. 4 in G minor

directed from the violin by Rachel Harris

9	I.	Allegro	2’13
10	II.	Grave	2’07
11	III.	Vivace	1’01

George Frideric Handel 1685–1759

Dixit Dominus HWV 232

12	I.	Dixit Dominus *(SAT soli & chorus)*	5’34
13	II.	Virgam virtutis tuæ *(A solo)*	2’49
14	III.	Tecum principium *(S solo)*	3’02
15	IV.	Juravit Dominus *(chorus)*	2’20
16	V.	Tu es sacerdos *(chorus)*	1’40
17	VI.	Dominus a dextris tuis *(SSATB soli & chorus)*	6’35
18	VII.	De torrente *(SS soli & chorus)*	4’08
19	VIII.	Gloria Patri *(chorus)*	6’38

62’28

Elin Manahan Thomas *soprano I* · **Esther Brazil** *soprano II* (17–18)
Sally Bruce-Payne *alto* · **Guy Cutting** *tenor* · **Matthew Brook** *bass*

Choir of The Queen’s College, Oxford
The Brook Street Band
Owen Rees

Handel and Scarlatti: A Roman Encounter

Rome was one of the greatest European centres for the composition of sacred music in the 17th and early 18th centuries, thanks in part to the lavish artistic patronage of wealthy cardinals and the existence of so many churches maintaining musical establishments. Among the notable musicians attracted to the city was the young George Frideric Handel. Handel travelled from Hamburg – where he had been employed at the Opera – to Italy in 1706, and by January 1707 was in Rome, where he attracted the support of a number of senior cardinals (Ottoboni, Pamphili and Colonna) and of Marquis Ruspoli. It may have been one of these patrons who commissioned from Handel his extraordinary setting of the psalm *Dixit Dominus* for five soloists, five-part chorus, strings, and continuo, which the composer finished in Rome in early April 1707, as we know from the signed and dated autograph copy. Some have proposed Colonna as the most likely commissioner of the work, of which he possessed a copy. *Dixit Dominus* – with which the young Lutheran musician revealed himself a masterly composer of large-scale sacred music for the Roman rite – might have been written for Vespers of any great feast, although it has been suggested that Handel's especially vivid setting of the parts of the text concerned with victory over enemies in battle might have made it particularly suitable for Easter, when Christ's conquering of death and hell is marked. It is also possible that – as has often been claimed – the piece was reused in mid-July 1707 for the feast of Our Lady of Mount Carmel, as celebrated annually by the Carmelites at the church of S. Maria di Monte Santo in Rome. Carlo Colonna provided funding for the music of this Carmelite celebration (having supported it for the first time in 1701), and Handel directed the music at the 1707 festivities, for which some of his other Vespers music may well have been written, including the psalm settings *Laudate pueri* and *Nisi Dominus*, completed in Rome in the weeks immediately preceding the feast day.

It was likewise in Rome that Alessandro Scarlatti forged his early career as a church musician and opera composer. Scarlatti's family had moved to Rome from his native Palermo (in Sicily) in 1672, and he rapidly rose to become one of the most successful and prominent composers in the city. Although based in Naples for much of his career, Scarlatti maintained close links with Rome, and he was once again working in the city around the time that Handel was active there. Scarlatti had contact with the great Roman patrons including the Colonna family, and indeed he directed the music for the celebrations of Our Lady of Mount Carmel in 1703, an event which, as noted, Carlo Colonna had first supported two years previously; a contemporary account tells us that the music at Second Vespers (that is, Vespers on the afternoon of the feast day itself) included a five-voice setting of *Dixit Dominus* with violins. No fewer than four settings of *Dixit Dominus* by the composer survive:

two for voices and organ, and two with orchestral accompaniment. One of these latter settings, which is recorded here, is a large-scale treatment for soloists, four-part chorus, and string ensemble (with three violin parts), and bears some striking resemblances to Handel's *Dixit Dominus*. This recording – the first to present the two works side by side – allows Scarlatti's and Handel's psalm settings to be compared directly. If some connection between the two works is indeed present, an intriguing question is whether Handel was influenced by Scarlatti's work or vice versa. It is extremely likely that Handel met Scarlatti during his Italian sojourn, and indeed John Mainwaring claimed in his *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel* (1760) that Handel made Scarlatti's acquaintance through Cardinal Ottoboni. As mentioned above, Handel's setting was completed in April 1707, but we cannot assign a definite date to Scarlatti's work. The manuscript copy (in Milan), the existence of which was revealed by John Steele in the 1970s, was made in or after 1716, since the composer's title is there given as 'Caval(ier)e', an honour bestowed on him by the pope in that year; but this tells us nothing about the date of composition. Steele, pointing to some of the similarities between the works, suggested that Scarlatti might have composed his setting for one of his Roman patrons in the few years preceding the creation of Handel's work, and that the 22-year-old Handel was thus seeking both to emulate and to outdo Scarlatti within this genre of grand Vespers psalm setting for solo and ripieno voices and instruments.

The psalm *Dixit Dominus* (Psalm 109 in the Vulgate numbering) was frequently set to music by Catholic composers from the 16th century onwards, since it is the first psalm at the service of Vespers, a service which attracted lavish musical embellishment on Sundays and feast days. The text describes in vividly bellicose language victory over the Lord's enemies, and hence evokes the triumph of the Church and Christ's victory over death. Such a text must have been particularly appealing to composers such as Scarlatti and Handel whose activities were heavily focused on opera, and both of them responded to the affective possibilities of this psalm by producing settings of striking energy and verve. Handel's setting, in particular, is powerful and often breathtaking in its dramatic deployment of his solo, choral and instrumental forces, its exuberant exploitation of the languages of Italianate instrumental writing and its harmonic and rhythmic daring. Both composers set the verses of the psalm as separate movements but divide the fourth verse ('Juravit Dominus') into two sections. There are some telling similarities between their overall plans: in both works the opening movements – incorporating dialogues between soloists and choir – are followed by solo arias for the higher voices, then choral writing for 'Juravit Dominus'; in both, the last verse of the psalm proper (before the Gloria), 'De torrente', is treated as an upper-voice duet, and both settings conclude with an imposingly prolonged fugue for 'et in sæcula sæculorum', both fugue subjects having the same 'accelerating' rhythm.

In setting the opening verse of the psalm – 'Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis': 'The Lord said to my Lord: "Sit at my right hand"' – both Scarlatti and Handel use the choir to dramatically usher in the direct speech ('sede…') sung by individual soloists in turn. Scarlatti's setting is rich in contrasting vocal and instrumental motives and delights in combining and juxtaposing them, but the larger canvas, more colourful harmonic palette, and still greater textural imagination of Handel's setting is apparent here. His movement is twice the length of Scarlatti's, and Handel's opening instrumental ritornello (again, much more developed than Scarlatti's) provides a foretaste of the harmonic surprises that will mark other parts of the work: most striking here is the sudden hiatus on a held chromatic note in the first violins, a few bars into the piece. Handel turns suddenly to the longer note-values of the *stile antico* for 'donec ponam inimicos tuos', using a pseudo-chant motive in counterpoint with quicker declamation; Scarlatti's setting includes a somewhat similar device in the long-note motive for 'sede'. Handel's motive evokes the chant tones used traditionally to recite the Vespers psalms, by borrowing elements from tones 1 and 5; this 'chant' migrates between voices, being first sung by the highest voices on a surprise entry at the end of an instrumental ritornello, and then (transposed) by basses followed by altos. The words 'sicut erat in principio' – 'as it was in the beginning' – in the concluding Gloria of the whole work encouraged Handel to return to this 'chant' in punning fashion. By such means Handel combines the traditional music of Vespers with the most modern concerted styles of 18th-century Italy.

Handel sets the next psalm verse – 'Virgam virtutis tuæ' – as an alto aria with cello obbligato accompaniment, and Scarlatti as a soprano aria which evokes battle through the sudden appearance of martial fanfare motives at each occurrence of the word 'dominare'. For their 'Tecum principium' arias, in the minor mode, both composers employ three-quaver groups for their lilting principal motifs, and both include passages where the bass line disappears to leave a single violin line duetting sinuously in thirds with the extended melismas of the voice.

As mentioned, in both works the chorus returns for the next verse, beginning 'Juravit Dominus et non pœnitebit eum' ('The Lord has sworn, and will not repent'). To emphasise the implacability of the Lord's judgement, both composers isolate and repeat the word 'non' in the second clause. However, Handel's greater dramatic imagination is apparent in the articulation of the two clauses 'Juravit Dominus / et non pœnitebit eum'. Scarlatti marks the division with a change of metre, but since he retains similar textures (with quick alternations of solo and chorus), the alteration does not strike the listener strongly. Although Handel uses the same change of metre as does Scarlatti, the words 'Juravit Dominus' – marked 'Grave' and declaimed by the choir with tortured chromatic harmony and twisting modulations – contrast dramatically with the stabbing chords and fiery

repetitions of 'et non pœnitebit eum', and the section ends theatrically with the strings retreating into silence through Handel's own markings of *p*, *più p*, *pp*, and *ppp*. Whereas Scarlatti then turns to duet writing for the second half of this psalm verse, 'tu es sacerdos secundum ordinem Melchisedech', Handel's setting is a brilliant contrapuntal display in which he combines a stately rising motive with quick-fire declamation of 'secundum ordinem Melchisedech'.

The two works seem at first to part company in their treatment of the fifth psalm verse: 'Dominus a dextris tuis: confregit in die iræ suæ reges' ('The Lord at thy right hand shall break kings in the day of his wrath'). Scarlatti sets this as a muscular bass aria, while Handel begins with duetting higher voices battling one another in rising series of suspensions; but Handel's bass soloist then takes over, and the pounding scales for 'confregit' here recall the equivalent section of Scarlatti's setting. In a further dramatic stroke, Handel has the chorus burst in at the bass's final cadence to conclude the movement. Both composers produce some of their most powerful choral writing in verse 6, creating a development from stately 'ordered' music for the opening 'Judicabit in nationibus' (fugal in Handel's movement) to increasingly cataclysmic portrayals of destruction at 'implebit ruinas' and 'conquassabit capita in terra multorum'. As is often the case, Handel achieves the more strikingly dramatic response. Scarlatti moves from the elegant lines of an opening Andante into furious semiquaver figures in the Allegro setting 'implebit ruinas', and then another Allegro for 'conquassabit'; the voices' disordered lines and irregular phrases here include repeated-note figures that may have inspired Handel's famous and extraordinary treatment of 'conquassabit', in which such staccato figures build to produce shattering choral blows. The mood (of text and music) changes utterly for 'De torrente', set as a duet for upper-voice soloists in each work. In Handel's treatment the hauntingly soaring phrases of the solo voices are underlaid by the tenors and basses of the choir slowly chanting the largely monotone phrase 'propterea exultabit caput'. Handel's solution here is more compact than Scarlatti's, who sets 'propterea exultabit caput' as a subsequent section of this movement, sung by the same duetting voices. The harmonically pungent string introduction and conclusion to Handel's duet, with their pulsing quavers, possess an extraordinary pathos.

Handel's setting of the first part of the Gloria is another contrapuntal tour de force built from three elements: the repeated-note figure with which the continuo group begins the movement and which turns out to be the motive for the phrase 'et Spiritui Sancto', the virtuosic semiquaver roulades of the 'Gloria' motive, and the pseudo chant tone for 'Sicut erat in principio', appropriately recalling the opening of the whole psalm. If Handel did indeed think of Scarlatti's 'accelerating' fugue subject for 'et in sæcula sæculorum', then he made the impact of the rhythmic acceleration all the greater by keeping the subject to a monotone until the final word 'Amen'. The monumental concluding fugues

(evoking in their length the idea of eternity with which the text is concerned) of Scarlatti's and Handel's works are both shaped so as to build up energy and urgency. In Scarlatti's case this is achieved through stretto (the vocal entries of the fugue following one another in closer succession) and – at almost the same point – a sudden doubling in the speed of the ostinato rhythm in the unison violins. Handel's shaping of his vast structure again involves stretto effects, and the momentum is also built up through the deployment of energetic motives (including an extraordinary octave-leaping gesture) in driving sequences; the whole reaches its climax on a gloriously extended dominant pedal leading to the final cadence. This movement is one of the most remarkable achievements of Handel's entire career.

* * * * *

Between the two settings of Dixit Dominus this recording presents an instrumental concerto in G minor by Scarlatti, which originated as one of a set of four *Sonate* for four-part ensemble. These sonatas were later adapted as concerti grossi, and published in London in *VI Concertos in Seven parts, for two Violins & Violoncello Obligato with two Violins more, a Tenor & Thorough Bass* (Benjamin Cooke, c. 1740). It is possible that the arrangements were made by Scarlatti's brother Francesco, who was in London between 1719 and 1724 and who may have come to England at Handel's invitation. The rebranding of the G minor sonata as a concerto grosso involved the addition of a three-part concertino group (two violins and cello) to the original four parts, but the description 'in seven parts' in the print is somewhat misleading, since the concertino parts simply reproduce three of the four lines of the ripieno. The opening movement is a fugal Allegro, while the slow movement represents a fine example of the plangent, chromatic, and suspension-filled 'durezze e ligature' style, and the concerto ends with a brief and spirited binary-form dance.

© **Owen Rees**, 2013

Dixit Dominus (Psalm 109)

1 Dixit Dominus Domino meo:
Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.

2 Virgam virtutis tuæ emittet Dominus ex Sion:
dominare in medio inimicorum tuorum.

3 Tecum principium in die virtutis tuæ,
in splendoribus sanctorum:
ex utero ante luciferum genui te.

4 Juravit Dominus et non pœnitebit eum:
tu es sacerdos in æternum secundum ordinem Melchisedech.

5 Dominus a dextris tuis confregit in die iræ suæ reges.

6 Judicabit in nationibus, implebit ruinas:
conquassabit capita in terra multorum.

7 De torrente in via bibet:
propterea exaltabit caput.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio, et nunc et semper,
et in sæcula sæculorum. Amen.

1 The Lord said to my Lord:
'Sit at my right hand, until I make your enemies a footstool for your feet.'

2 The Lord will extend the sceptre of your power out of Sion:
rule in the midst of your enemies.

3 Your people will be willing on the day of your power; in the splendour of holiness, from the womb before the dawn I have begotten you.

4 The Lord has sworn, and will not repent:
'You are a priest forever after the order of Melchisedech.'

5 The Lord at your right hand will crush kings on the day of his wrath.

6 He will judge among the nations, he will heap up the dead:
he will crush the rulers of the whole earth.

7 He will drink from a brook on the way:
and so he will lift up his head.

Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Ghost:
as it was in the beginning, is now, and ever shall be, world without end. Amen.

Händel und Scarlatti: Eine Begegnung in Rom

Rom war im 17. und frühen 18. Jahrhundert eines der größten Zentren für die Komposition von geistlicher Musik in Europa. Zum Teil war dies dem freigiebigen Mäzenatentum reicher Kardinäle und der Existenz einer großen Anzahl von Kirchen, die musikalische Einrichtungen unterhielten, zu verdanken. Zu den bemerkenswerten Musikern, die sich von der Stadt angezogen fühlten, gehörte der junge Georg Friedrich Händel. Händel reiste 1706 von Hamburg – wo er an der Oper angestellt gewesen war – nach Italien und erreichte Rom im Januar 1707. Dort erhielt er die Unterstützung einiger hochrangiger Kardinäle (Ottoboni, Pamphili und Colonna) und des Marquis Ruspoli. Es könnte einer dieser Schirmherren gewesen sein, der bei Händel die außergewöhnliche Vertonung des Psalms *Dixit Dominus* für fünf Solisten, fünfstimmigen Chor, Streicher und Continuo in Auftrag gab, welche der Komponist, wie man dem unterschriebenen und datierten Autograph entnehmen kann, Anfang April 1707 in Rom fertigstellte. Einige Forscher sind der Ansicht, dass höchstwahrscheinlich Colonna, der eine Ausgabe des Werkes besaß, der Auftraggeber war. *Dixit Dominus* – welches den jungen lutherischen Musiker als meisterlichen Komponisten umfangreicher geistlicher Werke für den römischen Glauben zeigte – könnte prinzipiell für die Vesper eines beliebigen großen Festtages geschrieben worden sein. Es gab jedoch Überlegungen, dass sich das Werk durch Händels besonders eindringliche Umsetzung der Textteile, in welchen es um den Sieg über Feinde im Kampf geht, besonders für Ostern eignet, dem Fest, das Christus' Bezwingung von Tod und Hölle markiert. Außerdem ist es möglich – dies ist häufig vorgebracht worden –, dass das Stück Mitte Juli 1707 für den Gedenktag Unserer Lieben Frau auf dem Berge Karmel wieder verwendet wurde, welcher jährlich von den Karmelitern der Kirche von S. Maria di Monte Santo in Rom begangen wird. Carlo Colonna stellte Gelder für die Musik bei dieser Karmeliterfeier zu Verfügung (er hatte sie zum ersten Mal 1701 finanziell unterstützt), und Händel war verantwortlich für die musikalische Leitung der Festlichkeiten 1707, für die er wohl speziell einige seiner anderen Vesperwerke schrieb, darunter die Psalmenvertonungen *Laudate pueri* und *Nisi Dominus*, die beide erst innerhalb der Wochen vor dem Festtag in Rom fertiggestellt wurden.

Auch Alessandro Scarlatti (1660–1725) begann seine Karriere als Kirchenmusiker und Opernkomponist in Rom. Scarlattis Familie war 1672 aus seiner Heimatstadt Palermo (Sizilien) nach Rom gezogen und er wurde schnell zu einem der erfolgreichsten und berühmtesten Komponisten der Stadt. Auch wenn er einen großen Teil seines Lebens in Neapel verbrachte, behielt Scarlatti enge Verbindungen nach Rom bei, und er arbeitete erneut in dieser Stadt, als Händel dort aktiv war. Scarlatti stand mit den großen römischen Mäzenen in Kontakt, darunter auch mit der Familie

Colonna, und er war 1703 musikalischer Leiter bei den Feierlichkeiten zum Gedenktag Unserer Lieben Frau auf dem Berge Karmel, einem Ereignis, das Carlo Colonna, wie bereits erwähnt, zum ersten Mal zwei Jahre zuvor finanziell unterstützt hatte. In einem zeitgenössischen Bericht heißt es, dass die Musik zur Zweiten Vesper (also der Vesper am Nachmittag des eigentlichen Festtags) eine fünfstimmige Vertonung des *Dixit Dominus* mit Violinen beinhaltete. Von Scarlatti sind nicht weniger als vier Vertonungen des *Dixit Dominus* erhalten geblieben: zwei für Gesangsstimmen und Orgel und zwei mit Orchesterbegleitung. Auf der vorliegenden Aufnahme ist eine der letzteren zu hören, eine großangelegte Version für Solisten, vierstimmigen Chor und Streicherensemble (mit drei Violinstimmen), die einige auffällige Ähnlichkeiten mit Händels *Dixit Dominus* aufweist. Diese Aufnahme – die erste, auf der die beiden Werke nebeneinander präsentiert werden – ermöglicht es, Scarlattis und Händels Psalmvertonungen direkt zu vergleichen. Wenn es wirklich eine Verbindung zwischen den beiden Werken gibt, dann stellt sich die interessante Frage, ob Händels Werk von Scarlattis beeinflusst war, oder umgekehrt. Es ist überaus wahrscheinlich, dass Händel Scarlatti während seines Aufenthalts in Italien traf, und laut den *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel* (1760) von John Mainwaring machte Händel Scarlattis Bekanntschaft über Cardinal Ottoboni. Wie oben erwähnt, stellte Händel seine Komposition im April 1707 fertig, doch Scarlattis Werk lässt sich nicht exakt datieren. Die Ausgabe des Manuskripts, welche in den 1970er Jahren von John Steele in Mailand entdeckt wurde, ist 1716 oder später erstellt worden, da der Titel des Jahre Komponisten als „Cavaliere“ angegeben ist, und dies ein Ehrentitel war, den ihm der Papst in jenem Jahr erteilt hatte; doch dies sagt nichts über das Datum der Komposition selbst aus. Steele verweist auf einige Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken und äußert die Vermutung, Scarlatti könne dieses Werk einige Jahre vor Händels Vertonung für einen seiner römischen Mäzene komponiert haben. Der 22-jährige Händel könne versucht haben, Scarlatti in diesem Genre der großen Vesper-Psalmen-Komposition für Solo- und Ripieno-Stimmen und Instrumente sowohl nachzuahmen als auch zu übertreffen.

Der Psalm *Dixit Dominus* (Psalm 109 in der Vulgata-Zählung) wurde ab dem 16. Jahrhundert häufig von katholischen Komponisten musikalisch umgesetzt, da er der erste Psalm bei der Vespermesse ist, einer Messe, die an Sonn- und Feiertagen prachtvoll musikalisch ausgeschmückt wurde. Der Text beschreibt mit eindringlich kriegerischer Sprache den Sieg über die Feinde des Herrn und erinnert damit an den Triumph der Kirche und Christus' Sieg über den Tod. Ein solcher Text muss auf Komponisten wie Scarlatti und Händel, die hauptsächlich auf Opern spezialisiert waren, besonders anziehend gewirkt haben, und beide reagierten auf die affektiven Möglichkeiten

dieses Psalms mit musikalischen Umsetzungen von herausragender Energie und Verve. Hierbei fällt Händels Fassung durch den dramatischen Einsatz von Solo- und Chorgesang, die instrumentale Besetzung, die überbordende Nutzung der Mittel italienisierender Instrumentalkompositionen und die harmonischen und rhythmischen Wagnisse besonders kraftvoll und häufig atemberaubend aus. Beide Komponisten vertonen die Verse des Psalms als separate Sätze, teilen allerdings den vierten Psalm („Juravit Dominus“) in zwei Teile auf. Ihre Gesamtkonzepte weisen einige vielsagende Gemeinsamkeiten auf: In beiden Werken folgen auf die ersten Sätze – welche Dialoge zwischen Solisten und Chor beinhalten – Solo-Arien für die höheren Stimmen und dann eine Chorkomposition für „Juravit Dominus“; in beiden wird „De torrente“ (der letzte Vers des eigentlichen Psalms vor dem Gloria) als ein Duett in den hohen Stimmen umgesetzt und beide Vertonungen enden mit einer ausgedehnten Fuge bei „et in sæcula sæculorum“, wobei beide Fugenthemen den gleichen „beschleunigenden“ Rhythmus aufweisen.

In ihrer Vertonung des ersten Psalmverses – „Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis“: „Gott, der Herr, sagte zu meinem Herrn: Setze dich an meine rechte Seite!“ – setzen sowohl Scarlatti als auch Händel den Chor dramatisch ein, um die direkte Rede („sede...“) einzuleiten, die abwechselnd von einzelnen Solisten gesungen wird. Scarlattis Vertonung enthält viele kontrastierende Gesangs- und Instrumentalmotive, die auf interessante Weise kombiniert und einander entgegengesetzt werden, doch es ist Händels Vertonung, die eine farbenfrohere harmonische Palette sowie noch größeres strukturelles Einfallsreichtum aufweist. Sein erster Satz ist doppelt so lang wie Scarlattis, und Händels eröffnendes instrumentales Ritornello (wiederum deutlich ausgereifter als Scarlattis) gibt einen Vorgeschmack auf die harmonischen Überraschungen, durch die sich andere Teile des Werkes auszeichnen: Am hervorstechendsten ist hier nach ein Paar Takten am Anfang des Stückes das abrupte Verharren der ersten Geigen auf einem langen chromatischen Ton. Bei „donec ponam inimicos tuos“ verwendet Händel plötzlich längere Notenwerte im sogenannten Stile antico, indem er ein Pseudo-Cantus-Motiv mit einer schnelleren Deklamation kontrapunktiert; Scarlatti nutzt in seiner Version eine in gewisser Weise ähnliche Technik beim Motiv für „sede“, welches aus langen Notenwerten besteht. Händels Motiv erinnert an die Psalmtöne, die traditionellerweise eingesetzt werden, um die Vesper-Psalmen zu rezitieren; er verwendet Elemente der Psalmtöne 1 und 5. Dieser „Cantus“ wandert durch die Stimmen, er setzt zuerst überraschend am Ende eines instrumentalen Ritornello in den höchsten Gesangsstimmen ein, dann durchläuft er (transponiert) die Bass- und Altstimmen. Die Worte „sicut erat in principio“ – „wie es am Anfang war“ – im abschließenden Gloria des Gesamtwerks lassen Händel auf

doppelsinnige Weise zu diesem „Cantus“ zurückkehren. Durch Anwendung solcher Techniken gelang es Händel, die traditionelle Vespermusik mit den in Italien im 18. Jahrhundert modernsten konzertanten Stilen zu verbinden.

Händel setzt den nächsten Psalmvers „Virgam virtutis tuæ“ als eine Altarie mit Begleitung durch Cello obligato um. Bei Scarlatti ist es eine Sopran-Arie, die durch die plötzlichen martialischen Fanfarenmotive bei jedem Auftreten des Wortes „dominare“ einen kämpferischen Charakter erhält. Bei den „Tecum principium“-Arien in Moll verwenden beide Komponisten für ihre rhythmisch fließenden Hauptmotive Gruppen aus Achteltriolen und in beiden Fällen gibt es Duettpassagen, wo die Bass-Stimme aussetzt, und eine einzelne Violine in Terzen die ausgedehnten Melismen der Gesangsstimme umspielt.

Wie bereits erwähnt, setzt in beiden Werken beim nächsten Vers „Juravit Dominus et non pœnitebit eum“ („Der Herr hat geschworen und es wird ihn nicht gereuen“) erneut der Chor ein. Um die Unerbittlichkeit des Urteils des Herrn zu betonen, stellen beide Komponisten das Wort „non“ im zweiten Satzteil heraus und wiederholen es. Erneut zeigt sich jedoch Händels größere dramatische Vorstellungskraft an der Umsetzung der beiden Satzteile „Juravit Dominus/et non pœnitebit eum“. Scarlatti trennt die beiden durch ein verändertes Metrum ab, doch er behält ähnliche Strukturen bei (mit sich schnell abwechselnden Solo- und Chorpassagen) und die Veränderung fällt dem Zuhörer deshalb nicht übermäßig stark auf. Zwar setzt Händel den gleichen Metrumswechsel wie Scarlatti ein, doch bei ihm stehen die Worte „Juravit Dominus“ – die als „Grave“ bezeichnet sind, und vom Chor mit gepeinigter chromatischer Harmonie und verschraubten Modulationen deklamiert werden – in dramatischem Kontrast zu den durchdringenden Akkorden und flammenden Wiederholungen von „et non pœnitebit eum“ und der Abschnitt endet theatralisch mit dem langsamen Verstummen der Streicher, das Händel mit den Angaben *p*, *più p*, *pp* und *ppp* bezeichnet hat. Und wo Scarlatti sich in der zweiten Hälfte des Psalmverses „tu es sacerdos secundum ordinem Melchisedech“ der Duettkomposition zuwendet, zeigt sich Händels Vertonung als brillant kontrapunktische Kombination eines majestätisch ansteigenden Motivs mit der raschen Deklamation „secundum ordinem Melchisedech“.

Die beiden Werke scheinen sich zunächst in ihrer Umsetzung des fünften Psalmverses „Dominus a dextris tuis: confregit in die iræ suæ reges“ („Der Herr zu deiner Rechten wird zerschmettern die Könige am Tag seines Zorns“) stark zu unterscheiden. Scarlatti setzt ihn als forsche Bassarie um, während Händel mit einem Duett der hohen Stimmen beginnt, die einander in einer ansteigenden Reihe von Vorhalten überbieten; doch auch bei Händel übernimmt nach einer Weile der Bass-Solist die Hauptrolle und die dröhnenden Tonreihen bei „confregit“ erinnern an die entsprechende Stelle

in der Scarlatti-Vertonung. Ein weiterer dramatischer Schlag Händels ist der Choreinsatz, der in die letzte Kadenz des Basses einbricht und den Satz abschließt. Beide Komponisten zeigen im sechsten Vers einige ihrer kraftvollsten Chorkompositionen; sie entwickeln den Satz vom würdevoll „geordneten" „Judicabit in nationibus" (in Händels Satz eine Fuge) zu mehr und mehr katastrophalen Darstellungen der Zerstörung bei „implebit ruinas" und „conquassabit capita in terra multorum". Wie so häufig, erzielt Händel hier den deutlicheren dramatischen Effekt. Scarlattis Werk bewegt sich von den eleganten Melodien des eröffnenden Andante hin zu einem zornigen Allegro voller rasender Sechzehntelfiguren bei „implebit ruinas" und dann zu einem weiteren Allegro bei „conquassabit". An dieser Stelle beinhalten die ungeordneten Melodielinien der Stimmen und ihre irregulären Phrasen Wiederholungsfiguren, die Händels berühmte, außergewöhnliche musikalische Umsetzung des „conquassabit" inspiriert haben mögen, in der sich solche Staccatofiguren nach und nach zu erschütternden Chorausbrüchen steigern. Die textliche und musikalische Stimmung ändert sich radikal bei „De torrente": Dieser Teil wird in beiden Werken als Duett für die Solisten in den oberen Stimmen umgesetzt. In Händels Version untermalen die Tenöre und Bässe des Chors mit langsamem Gesang der größtenteils auf einem Ton angelegten Phrase „propterea exultabit caput" die eindringlich erhabenen Melodien der Solostimmen. Händels Lösung ist dabei kompakter als Scarlattis, der „propterea exultabit caput" als folgenden Abschnitt dieses Satzes behandelt, der von den gleichen Duettstimmen gesungen wird. Die harmonisch durchdringende Streicherintroduktion und das Ende des Händel'schen Duetts mit seinen pulsierenden Achteln besitzen eine außergewöhnliche Dramatik.

Bei Händels Vertonung des ersten Teils des Gloria handelt es sich um eine weitere kontrapunktische Tour de force, die sich durch drei Elemente auszeichnet: die Wiederholungsfigur, mit der die Continuo-Gruppe den Satz beginnt und welche sich als zu den Worten „et Spiritui Sancto" gehörendes Motiv herausstellt, dann die virtuosischen Sechzehntel-Rouladen des Gloria-Motivs und schließlich die Pseudo-Psalmtöne bei „sicut erat in principio", die treffenderweise an den Anfang des gesamten Psalms erinnern. Sollte Händel bei „et in sæcula sæculorum" wirklich Scarlattis „beschleunigendes" Fugenthema zum Vorbild gehabt haben, dann steigerte er die Wirkung der rhythmischen Beschleunigung dadurch noch weiter, dass das Thema bis zum Wort „Amen" lediglich auf einem wiederholten Ton beruht. Die monumentalen Abschlussfugen (deren Länge eine Vorstellung der Ewigkeit erzeugt, um die es im Text geht) sind in Scarlattis und Händels Kompositionen beide so angelegt, dass sich in ihnen Energie und Dringlichkeit aufbaut. In Scarlattis Fall wird dies durch Stretto erzielt (die Gesangsstimmen in der Fuge setzen in sehr enger Abfolge ein) und – an beinahe derselben Stelle – durch eine plötzliche Verdopplung der Geschwindigkeit des

Ostinato-Rhythmus in den Geigen im Unisono. Auch Händel nutzt zur Gestaltung dieses ausgedehnten Abschnittes Stretto-Effekte, und auch hier treiben energiegeladene Motive (darunter ein außergewöhnlicher Sprung über eine Oktave), die in impulsgebender Abfolge eingesetzt werden, die Bewegung voran; das Ganze erreicht einen Höhepunkt mit dem majestätischen langen Pedalpunkt auf der Dominanten, der zur letzten Kadenz führt. Dieser Satz zählt zu den herausragendsten Leistungen in Händels gesamter Schaffenszeit.

* * * * *

Zwischen den beiden musikalischen Umsetzungen des *Dixit Dominus* findet sich auf dieser Aufnahme ein Instrumentalkonzert in g-moll von Scarlatti, das ursprünglich eine von vier Sonaten für ein vierstimmiges Ensemble bildete. Diese Sonaten wurden später als Concerti grossi adaptiert und in London als „VI Concertos in Seven parts, for two Violins & Violoncello Obligato with two Violins more, a Tenor & Thorough Bass" (Benjamin Cooke, ca. 1740) veröffentlicht. Möglicherweise erstellte Scarlattis Bruder Francesco diese Version; er lebte von 1719 bis 1724 in London und war unter Umständen auf Händels Einladung hin nach England gekommen. Die Neuauflage der Sonate in g-moll als Concerto grosso involvierte die Ergänzung der ursprünglichen vier Stimmen um eine dreistimmige „Concertino-Gruppe" (zwei Violinen und ein Cello), doch die Beschreibung „für sieben Stimmen" in der Druckfassung ist insofern irreführend, dass die Concertino-Stimmen einfach drei der vier Melodielinien des Ripieno reproduzieren. Der Eröffnungssatz ist ein fugisches Allegro, während der langsame Satz ein gutes Beispiel für den klagenden, chromatischen und spannungsreichen „durezze e ligature"-Stil darstellt. Das Konzert endet mit einem kurzen, temperamentvollen Tanz in Binärform.

Owen Rees

Übersetzung: Leandra Rhoese

Haendel et Scarlatti: Une rencontre romaine

Rome était l'un des plus grands foyers européens de musique sacrée au XVII^{e} et au début du XVIII^{e} siècle, grâce notamment au généreux patronage artistique de riches cardinaux et à l'existence de nombreuses églises qui employaient leurs propres musiciens. Le jeune Georg Friedrich Haendel fut l'un des compositeurs de renom attirés par la ville. Haendel quitta Hambourg – où il avait travaillé à l'Opéra – pour l'Italie en 1706, et en janvier 1707 il était à Rome, où il reçut le soutien d'un certain nombre de cardinaux de premier plan (Ottoboni, Pamphili et Colonna) et du marquis Ruspoli.

C'est peut-être l'un de ces patrons qui commanda à Haendel son extraordinaire mise en musique du psaume *Dixit Dominus* pour cinq solistes, chœur à cinq voix, cordes et continuo, que le compositeur acheva à Rome au début d'avril 1707, comme nous l'apprend la copie autographe datée et signée. Certains pensent que Colonna aurait été le commanditaire le plus probable de l'œuvre, dont il possédait une copie. Le *Dixit Dominus* – avec lequel le jeune musicien luthérien se révéla un compositeur magistral de musique sacrée de grande envergure destinée au rite romain – pourrait avoir été écrit pour les vêpres de n'importe quelle grande fête, bien que la musique particulièrement éclatante conçue pour les passages du texte évoquant la victoire sur l'ennemi au combat le rende singulièrement appropriée à Pâques, où l'on célèbre le triomphe du Christ sur la mort et l'enfer. Il est également possible – comme on l'a souvent dit – que l'œuvre ait été réutilisée à la mi-juillet 1707 pour la fête de Notre Dame du Carmel, célébrée tous les ans par les carmélites en l'église S. Maria di Monte Santo à Rome. Carlo Colonna apporta son concours financier à la musique de cette cérémonie carmélite (qu'il soutint pour la première fois en 1701), et Haendel dirigea la musique lors des célébrations de 1707, pour lesquelles il pourrait avoir écrit certaines de ses autres compositions pour les vêpres, notamment les psaumes *Laudate pueri* et *Nisi Dominus*, achevés à Rome dans les semaines qui précèdent immédiatement la fête.

C'est aussi à Rome qu'Alessandro Scarlatti (1660–1725) commença sa carrière de musicien d'église et de compositeur d'opéras. La famille de Scarlatti était arrivée à Rome de sa ville natale de Palerme (en Sicile) en 1672, et il devint rapidement l'un des compositeurs les plus appréciés et les plus importants de la ville. S'il fit ensuite une grande partie de sa carrière à Naples, Scarlatti garda des liens étroits avec Rome, et il y travaillait de nouveau au moment où Haendel y était actif. Scarlatti était en contact avec les grands patrons romains, dont la famille Colonna, et il dirigea les célébrations de Notre Dame du Carmel en 1703, que Carlo Colonna avait commencé à soutenir deux ans auparavant, comme noté plus haut ; un témoignage contemporain nous dit que la musique des secondes vêpres (c'est-à-dire les vêpres célébrées l'après-midi du jour de fête) comportait un *Dixit Dominus* à cinq voix avec violons. Il ne subsiste pas moins de quatre *Dixit Dominus* du compositeur : deux pour voix et orgue, et deux avec accompagnement orchestral. L'un de ces deux, enregistré ici, est une composition de grande envergure pour solistes, chœur à quatre voix et ensemble de cordes (avec trois parties de violon), qui révèle de saisissantes ressemblances avec le *Dixit Dominus* de Haendel. Cet enregistrement – le premier à présenter les deux œuvres côte à côte – permet de comparer directement les psaumes de Scarlatti et de Haendel. S'il y effectivement un lien entre les deux œuvres, il est intéressant de se demander si c'est Haendel qui a été influencé par l'œuvre de Scarlatti, ou l'inverse. Il est très probable que Haendel a rencontré Scarlatti lors de son séjour en

Italie, et John Mainwaring affirme dans ses *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Haendel* (1760) que Haendel fit la connaissance de Scarlatti par l'intermédiaire du cardinal Ottoboni. Comme nous le disions plus haut, la version de Haendel fut achevée en avril 1707, mais on ne peut dater précisément le psaume de Scarlatti. La copie manuscrite (conservée à Milan), dont John Steele a révélé l'existence dans les années 1970, a été faite en 1716 ou après, puisque le compositeur y porte le titre de « Caval(ier)e », distinction qui lui fut accordée par le pape cette année-là ; mais cela ne nous dit rien sur la date de composition. Steele, soulignant certaines des similitudes entre les deux œuvres, pense que Scarlatti pourrait avoir composé son psaume pour l'un de ses patrons romains dans les années précédant la conception de l'œuvre de Haendel, et que le jeune Saxon de vingt-deux ans aurait cherché à la fois à imiter et à surpasser Scarlatti dans le ce genre du grand psaume de vêpres pour voix solistes, chœur et instruments.

Le *Dixit Dominus* (psaume 109 dans la numérotation de la Vulgate) fut souvent mis en musique par les compositeurs catholiques à partir du XVI^{e} siècle, puisque c'est le premier psaume du service des vêpres, service qui suscitait de somptueuses musiques les dimanches et jours de fête. Le texte décrit en un langage belliqueux éclatant la victoire sur les ennemis du Seigneur, et évoque donc le triomphe de l'Église et la victoire du Christ sur la mort. Un tel texte devait être particulièrement séduisant pour des compositeurs comme Scarlatti et Haendel, dont l'activité était en grande partie consacrée à l'opéra, et tous deux réagirent aux possibilités expressives de ce psaume en écrivant des œuvres d'une énergie et d'une verve saisissantes. Le psaume de Haendel, en particulier, est puissant et souvent stupéfiant dans son déploiement dramatique de l'effectif soliste, choral et instrumental, son emploi exubérant d'un langage instrumental italianisant, et son audace harmonique et rythmique. Les deux compositeurs mettent en musique les versets du psaume dans des mouvements séparés, mais divisent le quatrième verset (« Juravit Dominus ») en deux sections. On relève quelques éloquentes similitudes entre leurs plans d'ensemble : dans les deux œuvres, le premier mouvement – incorporant des dialogues entre solistes et chœur – est suivi d'airs solistes pour les voix aiguës, puis d'un passage choral pour « Juravit Dominus » ; dans les deux, le dernier verset du psaume proprement dit (avant la doxologie), « De torrente », est traité comme un duo pour voix aiguës, et les deux se concluent par une fugue d'une longueur imposante sur « et in sæcula sæculorum », les deux sujets de fugue ayant le même rythme qui va « accélérant ».

Dans la musique du premier verset du psaume – « Dixit Dominus Domino meo : sede a dextris meis » : « Le Seigneur dit à mon Seigneur : Assieds-toi à ma droite » –, Scarlatti et Haendel utilisent tous deux le chœur de manière dramatique pour introduire le discours direct (« sede… »), chanté par des solistes individuels tour à tour. La version de Scarlatti est riche en motifs vocaux et

instrumentaux contrastants, qu'il prend plaisir à combiner et à juxtaposer, mais la toile plus vaste, la palette harmonique plus colorée et les textures encore plus imaginatives de la version de Haendel sont manifestes ici. Son mouvement est deux fois plus long que celui de Scarlatti, et sa ritournelle instrumentale initiale (de nouveau beaucoup plus développée que celle de Scarlatti) donne un avant-goût des surprises harmoniques qui marqueront d'autres parties de l'œuvre : la plus frappante ici est la soudaine interruption, sur une note chromatique tenue aux premiers violons, quelques mesures après le début. Haendel se tourne ensuite vers les valeurs plus longues du *stile antico* pour « donec ponam inimicos tuos », utilisant un motif en pseudo-plain-chant en contrepoint avec une déclamation plus rapide ; le psaume de Scarlatti recourt à un procédé un peu analogue dans le motif en notes longues pour « sede ». Le motif de Haendel évoque les tons psalmodiques traditionnellement utilisés pour la récitation des psaumes de vêpres, en empruntant des éléments aux premier et cinquième tons ; ce « plain-chant » migre entre les voix, d'abord chanté par les voix de dessus sur une entrée surprise à la fin d'une ritournelle instrumentale, puis (transposé) par les basses suivies des altos. Les mots « sicut erat in principio » – « comme il était au commencement » – dans la doxologie conclusive de l'œuvre encouragèrent Haendel à retourner à ce « plain-chant » pour illustrer le texte. Par de tels moyens, Haendel combine la musique traditionnelle de vêpres aux styles concertants les plus modernes de l'Italie du XVIII^{e} siècle.

Haendel met en musique le verset suivant – « Virgam virtutis tuæ » – sous forme d'air d'alto avec accompagnement de violoncelle obligé, et Scarlatti sous forme d'air de soprano évoquant une bataille, avec la soudaine apparition de motifs martiaux en fanfare à chaque occurrence du mot « dominare ». Pour leurs airs « Tecum principium », en mode mineur, les deux compositeurs emploient des groupes de trois croches en guise de motif principal, et tous deux insèrent des passages où la ligne de basse disparaît pour laisser une unique ligne de violon dans un sinueux duo en tierces avec les longs mélismes de la voix.

Comme nous le disions, dans les deux œuvres le chœur revient pour le verset suivant, « Juravit Dominus et non pœnitebit eum » (« Le Seigneur l'a juré, et il ne s'en repentira point »). Pour souligner l'implacabilité du jugement du Seigneur, les deux compositeurs isolent et répètent le mot « non » dans la deuxième proposition. La plus grande imagination dramatique de Haendel apparaît cependant dans l'articulation des deux propositions « Juravit Dominus/et non pœnitebit eum ». Scarlatti marque la division par un changement de mesure, mais, comme il conserve des textures similaires (avec des alternances rapides entre solo et chœur), la modification ne frappe pas vraiment l'auditeur. Si Haendel utilise le même changement de mesure que Scarlatti, les mots « Juravit Dominus » – marqués « Grave » et déclamés par le chœur avec une harmonie chromatique torturée

et des modulations sinueuses – forment un contraste dramatique avec les accords acérés et les répétitions fougueuses de « et non pœnitebit eum », et la section se termine de manière théâtrale avec les cordes qui retombent dans le silence en passant par les nuances *p*, *più p*, *pp* et *ppp* notées par Haendel lui-même. Alors que Scarlatti se tourne ensuite vers l'écriture en duo pour la deuxième moitié de ce verset, « tu es sacerdos secundum ordinem Melchisedech », Haendel recourt à une brillante écriture contrapuntique dans laquelle il combine un solennel motif ascendant à une déclamation rapide de « secundum ordinem Melchisedech ».

Les deux œuvres semblent à première vue diverger dans le traitement du cinquième verset : « Dominus a dextris tuis : confregit in die iræ suæ reges » (« Le Seigneur, à ta droite, pulvérise des rois au jour de sa colère »). Scarlatti en fait un air de basse vigoureux, tandis que Haendel commence par un duo de voix aiguës qui s'affrontent l'une l'autre dans une série ascendante de retards ; mais la basse soliste de Haendel entre ensuite, et les gammes martelées sur « confregit » rappellent ici la section équivalente dans la partition de Scarlatti. Dans un autre geste dramatique, le chœur de Haendel fait irruption à la cadence finale de la basse pour conclure le mouvement. Les deux compositeurs déploient leur écriture chorale la plus puissante dans le verset 6, créant une progression à partir de la musique solennellement « ordonnée » pour le « Judicabit in nationibus » initial (fugué dans le mouvement de Haendel), jusqu'à des représentations de plus en plus cataclysmiques de la destruction sur « implebit ruinas » et « conquassabit capita in terra multorum ». Comme souvent, Haendel trouve une réponse plus franchement dramatique. Scarlatti passe des élégantes lignes d'un *Andante* initial à de furieuses figures en doubles croches dans l'*Allegro* de « implebit ruinas », puis à un autre *Allegro* pour « conquassabit » ; les lignes désordonnées des voix et les phrases irrégulières comportent ici des figures en notes répétées qui pourraient avoir inspiré à Haendel son célèbre traitement extraordinaire de « conquassabit », dans lequel de telles figures staccato progressent pour amener les coups dévastateurs du chœur. Le climat (du texte et de la musique) change complètement pour « De torrente », écrit en duo pour voix aiguës solistes dans les deux œuvres. Dans la version de Haendel, les envoûtantes phrases aériennes des voix solistes sont sous-tendues par les ténors et les basses du chœur qui psalmodient la phrase essentiellement monotone « propterea exultabit caput ». La solution de Haendel est ici plus compacte que celle de Scarlatti, qui met en musique « propterea exultabit caput » comme une section suivante de ce mouvement, chantée par les mêmes voix en duo. L'introduction et la conclusion de cordes du duo de Haendel, avec leurs harmonies incisives et leur pulsation de croches, sont d'un pathétique extraordinaire.

La musique de Haendel pour la première partie du *Gloria* est un autre tour de force contrapuntique, construit à partir de trois éléments : la figure en notes répétées par laquelle le groupe de continuo commence le mouvement et qui se révèle être le motif de la phrase « et Spiritui Sancto », les roulades virtuoses en doubles croches du motif du *Gloria*, et le pseudo-ton psalmodique de « Sicut erat in principio », qui rappelle de manière appropriée le début de tout le psaume. Si Haendel s'est effectivement rappelé le sujet de fugue « accélérant » de Scarlatti pour « et in sæcula sæculorum », il rend l'impact de l'accélération rythmique d'autant plus grand en confinant le sujet à une seule note répétée jusqu'au mot final, « Amen ». Les monumentales fugues conclusives (qui évoquent par leur longueur l'idée d'éternité exprimée par le texte) des partitions de Scarlatti et de Haendel sont toutes deux conçues pour progresser en énergie et en urgence. Scarlatti y parvient avec une écriture en strette (les entrées vocales de la fugue se font plus serrées) et – presque au même endroit – un soudain doublement dans la vitesse du rythme *ostinato* aux violons à l'unisson. La vaste structure de Haendel recourt elle aussi à des effets de strette, et le mouvement est également construit sur le déploiement de motifs énergiques (dont un geste étonnant de saut d'octave) dans des marches vigoureuses ; le tout atteint son sommet sur une pédale de dominante qui s'étend dans toute sa splendeur, conduisant à la cadence finale. Ce mouvement est l'une des réalisations les plus remarquables de toute la carrière de Haendel.

* * * * *

Entre les deux *Dixit Dominus,* cet enregistrement présente un concerto instrumental en *sol* mineur de Scarlatti, qui était à l'origine l'une de quatre sonates à quatre parties d'un recueil. Ces sonates furent ensuite adaptées en concerti grossi, et publiées à Londres dans *VI Concertos in Seven parts, for two Violins & Violoncello Obligato with two Violins more, a Tenor & Thorough Bass* (Benjamin Cooke, v. 1740). Il est possible que les arrangements aient été faits par le frère de Scarlatti, Francesco, qui était à Londres entre 1719 et 1724, et qui pourrait être venu en Angleterre à l'invitation de Haendel. La transformation de la sonate en *sol* mineur en concerto grosso se fit par l'ajout d'un concertino à trois voix (deux violons et violoncelle) aux quatre parties originales, mais la description « à sept voix » dans l'édition est quelque peu trompeuse, puisque le concertino se contente de doubler trois des quatre lignes du *ripieno*. Le mouvement initial est un *Allegro* fugué, tandis que le mouvement lent représente un bel exemple du style en *durezze e ligature*, plaintif, chromatique, empli de retards, avant que le concerto ne se termine par une brève et joyeuse danse de forme binaire.

Owen Rees

Traduction : Dennis Collins

Elin Manahan Thomas

Born and bred in Swansea, Elin read Anglo-Saxon, Norse and Celtic at Clare College, Cambridge, before moving to the musical world and a busy career of performing, broadcasting and presenting. She released her debut album, 'Eternal Light', in 2007 with the Orchestra of the Age of Enlightenment; and is the first singer ever to record Bach's *Alles mit Gott*, a birthday ode written in 1713 and discovered in 2005. She has performed in Classic FM's 15th birthday concert and at *Songs of Praise*'s 'The Big Sing', and took part in the first performance of Sir John Tavener's Requiem in Liverpool Cathedral (also recorded for EMI). Elin has been invited to perform in the Vatican on Easter Sunday, and appeared at the Edinburgh International Festival with the Royal Flanders Ballet. Elin has released five solo albums, and appeared as featured soloist on innumerable discs. *BBC Music Magazine* awarded her recording of Vivaldi motets five stars, while *International Record Review* placed it in their 'Outstanding' category. Pergolesi's *Stabat Mater*, with Florilegium, was *BBC Music Magazine* Choice of the Month; and her 2011 release, 'Ravish'd with Sacred Extasies', was awarded *Pizzicato* magazine's coveted Supersonic Award. Her concert performances have taken her to many of the world's leading venues, and she has sung for such distinguished conductors as Richard Hickox, Sir John Eliot Gardiner, Harry Christophers and Stephen Layton. In 2012 Elin was made an Honorary Fellow of the Royal Welsh College of Music and Drama, and wowed the world in her performance at the Paralympics Opening Ceremony with a global audience of one billion. **www.elinmanahanthomas.org**

Esther Brazil

Winner of scholarships from the Kohn Foundation and Lucille Graham Trust, Esther is a graduate of The Queen's College, Oxford, where she read Philosophy and Theology, and the Royal Academy of Music (where she received an MA with Distinction). She has appeared as a soloist with the Mahler Chamber Orchestra, the Orchestra of the Age of Enlightenment, Leipzig Gewandhaus Orchestra, London Handel Orchestra, English Baroque Soloists, and the Orchestre Révolutionnaire et Romantique under Sir John Eliot Gardiner. Roles have included Rosina (*The Barber of Seville*), Mrs Slender (Salieri's *Falstaff*), Lauretta (*Gianni Schicchi*), Juno (*The Judgment of Paris*), Grand Duchess of Monteblanco (*A Dinner*

Engagement), Sorceress (*Dido and Aeneas*), Iris/Hummingbird (*The Birds*), Euridice and Ninfa/ Proserpina (*L'Orfeo*). Recent concert appearances have included Ninfa/Proserpina, a Christmas programme at St John's, Smith Square with Oxford Baroque, and solo appearances in Vivaldi's *Gloria* and Handel's *Dixit Dominus* with the Orchestra of the Age of Enlightenment and John Butt. Recent recording projects include Handel and Vivaldi *Dixit Dominus* settings and Charpentier's *Reniement de Saint Pierre* for Harmonia Mundi USA with La Nuova Musica, and Bach's Ascension Cantatas with the Monteverdi Choir. She studies with Susan Roberts. **www.estherbrazil.com**

Sally Bruce-Payne

Sally Bruce-Payne was born in London, living first in the cloisters of Westminster Abbey, where her father was assistant organist. She began her musical studies as a cellist but after graduating from Bristol University she studied singing as a postgraduate at the Royal College of Music. Soon afterwards she began a solo career while singing as a member of The Sixteen and the Monteverdi Choir.

She has enjoyed a worldwide career working with many leading conductors such as Sir Neville Marriner, Sir David Willcocks, Wolfgang Sawallisch, Kurt Masur and Phillipe Herreweghe.

She has recently released an acclaimed disc of lesser-known English cantatas by Handel with The Brook Street Band, and Schubert's Mass in A flat and Haydn's 'Theresien' and 'Nelson' Masses,' and Boulanger's *Du fond de l'abîme* with the London Symphony Orchestra, all with Sir John Eliot Gardiner, Boulez's *Le marteau sans maître* at the Cheltenham Festival for BBC Radio 3 and Handel's *Dixit Dominus* with The Sixteen and Harry Christophers, also for BBC Radio 3.

In the summer of 2012 Sally joined the Yorkshire Baroque Players to record Bach's Mass in B Minor and performed Clérambault and Monteclair arias with the Academy of Ancient Music and Vivaldi's *L'Olimpiade* as part of the 2012 London Olympics celebrations. Future engagements include Bach cantatas with the Orchestra of the Age of Enlightenment in London, and at Wigmore Hall with Florilegium, as well as further recordings with The Bach Players and a solo disc of rare Vivaldi arias with La Serenissima. Sally will also record Handel arias with The Brook Street Band. **www.sallybruce-payne.co.uk**

Guy Cutting

As a chorister and later a choral scholar at New College, Oxford, Guy gained extensive experience in both choral and solo singing under Edward Higginbottom, touring worldwide and singing regularly on BBC television and radio. Over the past few years, he has taken part in masterclasses with Paul Farrington, Toby Spence and the late Robert Tear.

Between 2009 and 2012, he recorded Mozart's Requiem as tenor soloist with New College, Oxford (and broadcast on BBC Radio 3) and both a Couperin (*Exultent Superi)* and a Charpentier disc as an haute-contre with Edward Higginbottom. Recent solo performances include Britten's Serenade for tenor, horn and strings; Handel's *Alexander's Feast*, *Acis and Galatea* and *Esther;* Haydn's 'Nelson' Mass; Gilles' Requiem; Monteverdi's 1610 Vespers; Ramírez's *Misa Criolla*; Bach's Mass in B minor and Passions. Opera roles include Tamino in Mozart's *Die Zauberflöte* and Tom Rakewell in Stravinsky's *The Rake's Progress.*

Having graduated from Oxford in September 2012, he is currently working with numerous London consorts, such as Polyphony, Tenebrae, Alamire, the Gabrieli Consort, the Orlando Consort and the Orchestra of the Age of Enlightenment. Alongside consort work, he continues to develop his solo singing; highlights of 2013 include performing as soloist with both the Gabrieli Consort and the Orchestra of the Age of Enlightenment, touring to Japan to sing with the Shizuoka Children's Choir and accompanying New College Choir to the USA as tenor soloist in Bach's St John Passion.

Matthew Brook

Matthew Brook has appeared as a soloist throughout Europe, Australia, South Africa and the Far East. He has worked with Sir John Eliot Gardiner, Richard Hickox, Sir Charles Mackerras, Harry Christophers, Christophe Rousset and Sir Mark Elder, and orchestras and ensembles including the Philharmonia, the London Symphony Orchestra, the Freiburger Barockorchester, the BBC National Orchestra of Wales, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Chamber Orchestra of Europe, the Scottish Chamber Orchestra, the English Baroque Soloists, Les Talens Lyriques and The Sixteen.

Matthew's operatic roles include Polyphemus (*Acis and Galatea*), Aeneas (*Dido and Aeneas*), Figaro (*The Marriage of Figaro*), Leporello (*Don Giovanni*), Ned Keene (*Peter*

Grimes), John Bunyan and Lord Hategood in Vaughan Williams's *The Pilgrim's Progress*, Melchior in Menotti's *Amahl and the Night Visitors*, Young Sam in the British premiere of Bernstein's *A Quiet Place*, Jupiter in Rameau's *Castor et Pollux* and Zuniga in *Carmen* in Paris with Gardiner.

Matthew's recordings include Counsel in *Trial by Jury* and Friar Tuck in Sullivan's *Ivanhoe* with the BBC National Orchestra of Wales for Chandos Records; a *Gramophone* Award-winning recording of Handel's Dublin score of *Messiah*, Bach's St Matthew Passion and, most recently, Handel's *Acis and Galatea* and Bach's Mass in B minor, all with the Dunedin Consort for Linn Records; and Il Re di Scozia in Handel's *Ariodante* with Il Complesso Barocco and Alan Curtis for EMI/Virgin Classics. **www.matthewbrook.co.uk**

Owen Rees

Owen Rees has been Director of Music at The Queen's College, Oxford, since 1997. He began his conducting career as Organ Scholar of St Catharine's College, Cambridge, and after graduating directed the Cambridge Taverner Choir from 1987 and the early-music ensemble A Capella Portuguesa from 1990, with which he made a series of recordings on the Hyperion label. In 2010 he founded the vocal ensemble Contrapunctus, which is Vocal Ensemble in Residence at the Faculty of Music, University of Oxford. With his various groups he has appeared at numerous festivals in the UK and internationally, including the York Early Music Festival, the Tage Alter Musik in Regensburg, the City of London Festival, the Oslo Internasjonale kirkemusikkfestival, Laus Polyphoniae in Antwerp, the concert series at de Bijloke, Ghent, and many festivals in Spain and Portugal. His work as a conductor has taken him to various parts of the world, and he is in demand as a leader of choral workshops. His 15 CD recordings with Queen's and other choirs encompass a wide variety of choral repertory from the Renaissance to contemporary works and have attracted consistently high critical acclaim. He has brought to the concert hall and recording studio substantial repertories of magnificent Renaissance music, particularly from Portugal, Spain, and England, including many previously unknown or little-known works. His interpretations of these repertories have been acclaimed as 'rare examples of scholarship and musicianship combining to result in performances that are both impressive and immediately attractive to the listener,' and he has been described as 'one of the most energetic and persuasive voices' in this field.

The Brook Street Band was founded in 1995 by Baroque cellist Tatty Theo. Tatty read music at The Queen's College, Oxford, and was inspired by a wonderful three years in a suitably Baroque setting, with countless opportunities to explore chamber music and continuo playing, not to mention the city's connection with Handel. In the years following its formation The Brook Street Band rapidly established itself as one of the country's foremost interpreters of Handel's music. The name comes from the street in London's Mayfair where George Frideric Handel lived and composed for most of his working life. The term 'band' was used in the 18th century to describe groups of musicians. The Brook Street Band performs small- to large-scale repertoire ranging from intimate chamber music to concerts with double orchestra and choir. Its various prizes include BBC Radio 3 Young Artists' Forum and the Byrne Award, given by the Handel Institute for Handel scholarship.

The Brook Street Band has performed and taught extensively at prestigious British and European Festivals including the Dartington International Summer School, Barcelona Early Music Festival and Kuhmo Chamber Music Festival. UK concert venues include Wigmore Hall, South Bank Centre and The Maltings, Snape. The Band regularly broadcasts for the BBC.

In addition to performing 18th-century music The Brook Street Band is committed to developing new repertoire. It recently began its collaboration with renowned author Louis de Bernières on an exciting project fusing Louis's newly commissioned prose and Handel's music. The wide-ranging educational work of The Band is supported through The Brook Street Band Trust (Registered Charity No.1122890), focusing in particular on Handel's life and music, linking this to wide areas of the national curriculum (including history, language, social history and sciences) and working with schools across the UK.

The Brook Street Band's recordings for AVIE Records have been universally praised. The Band's debut disc of Handel's 'Oxford Water Music' was selected as Editor's Choice by *Gramophone* magazine, as was a subsequent CD of 'Trio Sonatas' by J.S. Bach. *Classic FM* magazine wrote 'In chamber music from this period, you won't find more winning and winsome playing.'
www.brookstreetband.co.uk

The Choir of The Queen's College, Oxford is among the finest and most active university choirs in the UK. Its wide-ranging repertoire includes a rich array of Renaissance, Baroque, and contemporary works. The 30 singers are mainly undergraduate students at Queen's, reading a wide range of subjects. During the academic year it provides the music for three services each week in the splendid 18th-century chapel of The Queen's College, and for special events such as the famous Boar's Head procession at Queen's. Its concert schedule involves appearances across the UK and abroad, including work with ensembles such as the London Handel Orchestra, Oxford Philomusica, The Brook Street Band and Charivari Agréable, and it broadcasts regularly on BBC radio. Tours in recent years have included the USA, Sri Lanka, Italy, Portugal, Spain, France, the Low Countries and Germany. Among the choir's CD releases is a two-disc series of Portuguese polyphony – 'Paradisi Portas' and 'Caeli

Porta' – for Guild, including several newly discovered pieces and reconstructions. Of 'Paradisi portas', *Gramophone* said: 'The choral blend is excellent … the Choir of Queen's College clearly relish singing this music.' 'The Spires Resound', a programme of contemporary choral works by Jonathan Dove, James MacMillan and Eric Whitacre, was released in 2012. Christmas 2013 sees the release of a major new Christmas cantata, *Welcome all Wonders*, written for the choir by David Bednall, and recorded with trumpeter Simon Desbruslais for Signum. The choir's concert premiere of Bednall's *Welcome all Wonders* in 2011 was hailed as 'a glorious performance' by the *Oxford Times*. The choir features on the soundtrack of the Warner Brothers film *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (2009), composed by Nicholas Hooper, which received a Grammy nomination.
www.queens.ox.ac.uk/choir twitter.com/queenschoir facebook.com/queenschoir

Recording: 7–9 January 2013, Church of St Michael and All Angels, Oxford
Producer: Adrian Peacock
Engineer: David Hinitt
Design: Jeremy Tilston for WLP Ltd.

℗ 2013 The copyright in this sound recording is owned by Choir of The Queen's College, Oxford
© 2013 Choir of The Queen's College, Oxford.
Marketed by Avie Records www.avie-records.com

Thank you for buying this disc and thereby supporting all those involved in the making of it. Please remember that this record and its packaging are protected by copyright law. Please don't lend discs to others to copy, give away illegal copies of discs, or use internet services that promote the illegal distribution of copyright recordings. Such actions threaten the livelihood of musicians and everyone else involved in producing music.

Applicable laws provide severe civil and criminal penalties for the unauthorised reproduction, distribution and digital transmission of copyright sound recordings.

Choir of The Queen's College, Oxford

Director Owen Rees

Soprano
Flora Allen
Merryn Davies-Deacon
Molly Gilmartin
Sarah Gouldesbrough
Caroline Halls
Sarah Mansfield
Rosie Miller
Rose Rands
Charlotte Robinson
Emily Shercliff
Roya Stuart-Rees

Alto
Helena Bickley
Shannon Cordes
Daisy Gibbs
Tara Mansfield
Emily Tan
Amelia Tudor Beamish
Sheena Wong

Tenor
Felix Leach
Joe Mason
Michael Pandya
Matthias Range
Paul Stapley
Matthew Thomson
William White

Bass
Milo Comerford
William Gillett
Ashley Francis-Roy
Nathan King
Tom Nichols
Sam Poppleton
David Price
Harry Sever

Organ
Paul Manley (track 17)

The Brook Street Band

Violin I Rachel Harris (leader), John Crockatt, Kathryn Parry
Violin II Farran Scott, Anna Curzon, Fiona Huggett
Viola Rachel Stott, Nichola Blakey
Cello Tatty Theo (continuo), Hetti Price
Bass Carina Cosgrave
Harpsichord/chamber organ Carolyn Gibley (continuo)

Harpsichord and chamber organ supplied and tuned by Simon Neal www.simonneal.org.uk
Temperament at a1 = 415HZ: Thomas Young (London, 1800)
Harpsichord: copy of a double-manual harpsichord by Johannes Dulcken (1745, Antwerp)
built by Richard Clayson and Andrew Garrett (Lyminge, 1989)
Organ: three-stop chamber organ by Kenneth Tickell & Sons (Northampton, 2003)

This recording has been made possible through generous sponsorship by the individuals listed here.
The Choir of The Queen's College is extremely grateful for their support.

Mr D. Beamish and Ms P. Tudor
Dr George Biddlecombe
Sir Alan Budd
Mr P. Cahill
Dr Relf Clark
David French
Dr and Mrs D. Gouldesbrough
John Hatch
Professor Allen Hill
Mr & Mrs C. Leach
Roger Lowman
Mr Martin Randall
Dr Gianetta Rands
Phil Robinson, in memory of Rose Robinson
Adrian and Margie Simper, in memory of Charles Pemberton Wallace

AV2274